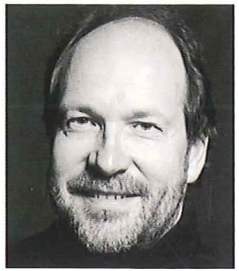


Hana Blažíková
Satoshi Mizukoshi

Robin Blaze
Peter Kooij

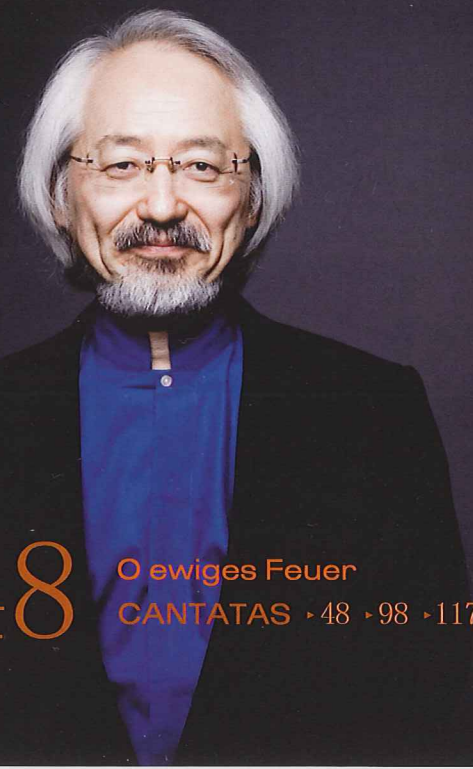
BIS-SACD-1881

BIS

Johann Sebastian Bach

BACH COLLEGIUM JAPAN

Masaaki Suzuki



48

O ewiges Feuer

CANTATAS ‣48 ‣98 ‣117 ‣120

SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 48 · LEIPZIG 1727–29

O EWIGES FEUER, O URSPRUNG DER LIEBE, BWV 34 — 16'14

Kantate zum 1. Pfingstfesttag (6th March 1727)
Text: anon.
Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

1. [Chorus]. *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe* ... — 7'02
2. Recitativo (Tenore). *Herr, unsre Herzen halten dir* ... — 0'45
3. Aria (Alto). *Wohl euch, ihr auserwählten Seelen* ... — 5'34
4. Recitativo (Basso). *Erwählt sich Gott die heilgen Hütten* ... — 0'33
5. Tutti. *Friede über Israel* ... — 2'15

SEI LOB UND EHR DEM HÖCHSTEN GUT, BWV 117 — 21'19

Bestimmung unbekannt
Text: Johann Jakob Schütz 1673
Flauto traverso I, II, Oboe I, II, auch Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

6. [Chorus]. *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* ... — 3'55
7. Recitativo (Basso). *Es danken dir die Himmelsheer* ... — 1'09
8. Aria (Tenore). *Was unser Gott geschaffen hat* ... — 2'45
9. [Choral]. *Ich rief dem Herrn in meiner Not* ... — 0'54
10. Recitativo (Alto). *Der Herr ist noch und nimmer nicht* ... — 1'20
11. [Aria] (Basso). *Wenn Trost und Hülf ermangeln muss* ... — 3'06
12. [Aria] (Alto). *Ich will dich all mein Leben lang* ... — 3'26
13. Recitativo (Tenore). *Ihr, die ihr Christi Namen nennt* ... — 0'44
14. [Chorus]. *So kommet vor sein Angesicht* ... — 3'52

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN (I), BWV 98 — 13'27

Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis (10th November 1726)
Text: anon.
Oboe I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

15. [Chorus]. *Was Gott tut, das ist wohlgetan* ... — 3'50
16. Recitativo (Tenore). *Ach Gott! wenn wirst du mich einmal* ... — 1'04
17. Aria (Soprano). *Hört, ihr Augen, auf zu weinen!* ... — 3'48
18. Recitativo (Alto). *Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluss* ... — 1'02
19. Aria (Basso). *Meinen Jesum lass ich nicht* ... — 3'38

GOTT, MAN LOBET DICH IN DER STILLE ZU ZION, BWV 120 — 20'07

Kantate zum Ratswechsel (1728-29 or 1742?)
Text: anon.; [1] Psalm 65,2; [6] Martin Luther 1529
Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Oboe d'amore I, II, Violino concertino, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

20. 1. [Aria] (Alto). *Gott, man lobet dich in der Stille zu Zion* ... — 5'24
21. 2. Chorus. *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen* ... — 6'10
22. 3. Recitativo (Basso). *Auf! du geliebte Lindenstadt* ... — 1'15
23. 4. Aria (Soprano). *Heil und Segen* ... — 5'24
24. 5. Recitativo (Tenore). *Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment* ... — 0'46
25. 6. Choral. *Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein* ... — 1'05

TT: 72'13

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAAKI SUZUKI

Instrumental & vocal soloists:

HANA BLAŽÍKOVÁ *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*
SATOSHI MIZUKOSHI *tenor* · PETER KOOIJ *bass*
LILIKO MAEDA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe*
NATSUMI WAKAMATSU *violin*

Bach Collegium Japan

CHORUS

Soprano:	**Hana Blažíková** · Minae Fujisaki · Yoshie Hida · Aki Matsui
Alto:	**Robin Blaze** · Hiroya Aoki · Tamaki Suzuki · Sumihito Uesugi
Tenore:	**Satoshi Mizukoshi** · Yusuke Fujii · Hiroto Ishikawa · Yosuke Taniguchi
Basso:	**Peter Kooij** · Daisuke Fujii · Chiyuki Urano · Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Tromba I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Hidenori Saito
Tromba III:	Ayako Murata
Timpani:	Robert Howes
Flauto traverso I:	Liliko Maeda
Flauto traverso II:	Kanae Kikuchi
Oboe I/Oboe d'amore I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II :	Yukari Maehashi [BWV 34, 98]
Taille/Oboe II:	Atsuko Ozaki [BWV 117, 98, 120]
Violino I:	Natsumi Wakamatsu *leader* · Yuko Takeshima · Yukie Yamaguchi
Violino II:	Azumi Takada · Yuko Araki · Shiho Hiromi
Viola:	Mika Akiha · Mina Fukazawa

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Takashi Konno
Bassono:	Yukiko Murakami
Cembalo:	Masaaki Suzuki · Mizuho Doi
Organo:	Naoko Imai

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, BWV 34
O Eternal Fire, O Source of Love

Bach's cantata was heard for the first time on Whit Sunday, 1st June 1727, in the main church service at St Nikolai's Church in Leipzig. Proof of this was found only recently at the Russian National Library in St Petersburg. This takes the form of a printed text of the sort that was handed out to the congregation at Bach's time so they could read along, and it contains the words of the cantatas for the three Whitsun feast days and Trinity Sunday of 1727. Until then it had been assumed that the work was of later origin because the only extant source, a fair copy score by Bach, contained clear indications of having been produced in the 1740s. Apparently, though, Bach wrote out this new score for a repeat performance, and probably revised the piece at the same time. The revision can have affected only the music, however; the words remained untouched, as is shown by a comparison with the printed text from 1727. Today it is impossible to determine the nature of Bach's musical revisions.

Even the original version of 1727 was by no means a newly composed work. The three principal movements – the two outer movements and the one solo aria – can be traced back to a wedding cantata from 1725–26 with the same opening words (BWV 34a); in 1727, therefore, the two recitatives were the only new additions. The idea of transforming this occasional piece into a Whitsun cantata must have appealed to Bach. Whitsun is the feast with which Christians celebrate the outpouring of the Holy Spirit, as recounted in the Whit Sunday epistle, Acts 2:1–3; and the wedding cantata begins with an appeal to the Holy Spirit and allusions to the Whitsun miracle of the flames: 'O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, / entzünde der Herzen geweihten Altar! / Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen, / ach lass doch auf dieses vereinigte Paar / die Funken der edelsten Regungen fallen!' ('O eternal fire, O source of love, / Set aflame the sacred altar of their hearts! / May heavenly flames penetrate and flow within us, / Oh, may there fall upon this united couple / The sparks of the most noble impulse.')

We do not know who reworked the text for Bach, but the librettist accomplished his task with considerable skill and remarkable pragmatism, and understood how to place the three 'reclaimed' movements in a new thematic context with just a few basic adjustments. In the first movement he confined himself to essential retouchings – omitting, for instance, references to the 'vereinigtes Paar' ('united couple'). By introducing the formulation 'Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein' ('O most high, we wish to be your temple') he also established a link with the gospel passage for Whit Sunday – John 14:23–31 – with Jesus' words 'If a man love me, he will keep my words: and my Father will love him, and we will come unto him, and make our abode with him'. The idea of God making his abode in our hearts is developed further in the following movements. The final chorus – with the motto from the wedding cantata 'Friede über Israel' ('peace upon Israel' – Psalm 128:6) alludes to a further saying by Jesus from the gospel passage for that day: 'Peace I leave with you, my peace I give unto you'.

The sonorous opening chorus has an explicitly illustrative character. Its musical themes are based on the duality of the concepts of 'ewig' ('eternal') and 'Feuer' ('fire'). The word 'ewig' is represented by a long note, usually held across two or three bars, by means of which the main motif makes its way through the parts, like a sort of *cantus firmus*. By contrast, the tongues of flame are illustrated by lively figuration from the strings and agile coloraturas from the voices on the word 'Feuer'.

Writers on Bach are full of praise for the beauty of the aria 'Wohl euch, ihr auserwählten Seelen' ('Happy are you, o chosen souls'): it is a genuine display piece. Its pastoral character harks back at an underlying level to the text of the wedding cantata, 'Wohl euch, ihr auserwählten Schafe' ('Happy are you, o chosen sheep'), an allusion to the profession of the unknown bridegroom, who was evidently a man of the church, a 'shepherd of souls'.

In the final chorus Bach follows the solemn opening psalm quotation with a spirited and very secular-sounding march, both sections of which are heard first instrumentally and then from the chorus. The tone and disposition of this finale suggest that its roots – and perhaps those of the entire cantata – reach back further than the wedding cantata, to Bach's Köthen period, and to the works he composed as a tribute to his then employer, Prince Leopold von Anhalt-Köthen.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, BWV 117
Praise and Honour to the Highest Good

The subject of the cantata is the praise of God, and in it Bach has set all nine verses of this famous hymn. Unlike the majority of Bach's chorale cantatas, in which some of the hymn strophes were reworked as texts for recitatives and arias, here the music uses the original words of the Frankfurt lawyer Johann Jacob Schütz (1640–90) throughout. Like the text, the pre-Reformation melody of this hymn is also in use today. Bach uses this melody in its entirety only in the three movements involving the choir (1, 4 and 9), however – not least owing to the large number of movements. The autograph score allows us to date the origins of the cantata to 1728–31, but we know nothing about its intended function.

In the large-scale opening chorus (which returns at the end with the text of the ninth strophe) the hymn melody is in the soprano, and appears in 6/8-time in a flexible form, varied with ornamentation. The essentially chordal choir writing is softened by the melodically and rhythmically agile treatment of the lower voices. The very lively orchestral writing – structurally a trio with two imitatory upper parts – features a principal motif that takes up the beginning of the chorale melody.

We can only marvel at Bach's imagination in turning the chorale strophes into solo arias and recitatives. The highlight is without doubt 'Ich will dich all mein Leben lang' ('I will, O God, honour you') – a heartfelt, elated song of praise from the solo alto, accompanied by flute and strings, with its charming melody and apparently effortless 3/4 metre that is subdivided into triplets. The subject of this movement is close to Bach's motto 'Solo Deo Gloria': the words come straight from the composer's heart, and so does the music.

Was Gott tut, das ist wohlgetan (I), BWV 98
What God Does Is Well Done (I)

Of the three works by Bach that start with the first strophe of *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (*What God Does Is Well Done*) – a hymn by Samuel Rodigast (1649–1708) that remains popular to this day – the present cantata is traditionally reckoned to be the first. In fact, however, it sits between its two siblings in chronological terms: later than the chorale cantata of 1724 with different inner strophes (BWV 99) and before a similar piece from the first half of the 1730s with an identical text (BWV 100). The original score and parts of the present cantata mention that it was intended for the 21st Sunday after Trinity; this, in conjunction with the evidence of paper type and handwriting, dates the first performance to 10th November 1726.

The identity of the cantata's librettist is unknown. The text has no particular connection with the gospel reading for the day in question – John 4:47–54, the story of the healing of a nobleman's son – but is rather a more generalized treatment of the believer's faith in God. At the church service it may have been the preacher's duty to establish a link between the gospel passage and the cantata.

Unusually, the cantata ends not with a chorale verse but with a solo aria. This peculiarity results in the work ending in a musically unsatisfying manner: we miss the sense of closure provided by a *tutti* of the voices and instruments that had taken part in the opening movement. Another striking feature is that does not burden his musicians with too many technical difficulties. Especially the second violin and viola players are given only modest challenges; and in the opening movement the soprano, alto and tenor are supported by oboes.

Within an almost chamber-music-like framework – an aspect that was evidently constrained by external factors – Bach's artistry nonetheless displays the full measure of its beauty. In the opening chorus he makes use of the plentiful experience he had acquired during the 'chorale cantata year' of 1724–25. The multi-faceted instrumental *ritornello* is contrasted with a simple choral setting, beginning in the soprano with the familiar chorale melody. These elements appear first in alternation and then, as the textures become more complicated, in simultaneous combination.

In the soprano aria with *obbligato* oboe, the solo instrument illustrates the 'weinen' ('weeping') with sighing figures, whilst later on the voice emphasizes the word 'lebet' ('alive') in the phrase 'Gott der Vater lebet noch' ('God the Father is still alive') with lively triplet coloraturas. The concluding bass aria declaims with explicit tenacity 'Meinen Jesum lass ich nicht' ('I shall not leave my Jesus'). The words are the beginning of a well-known hymn. To emphasize its quotation character, Bach has imitated the beginning of the hymn melody in the opening theme of the vocal part – perhaps also with the intention of compensating at least in a token fashion for the absence of a final chorale.

Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120
Praise waiteth for thee, O God, in Sion

This cantata was composed in 1742 (or shortly afterwards) for the council elections in Leipzig, the regular change of leadership between the parties in the town council (for an alternative dating see Production Notes). This event was marked on the Monday after the Feast Day Of St Bartholomew, 24th August, every year with a festive church service at the principal church, St Nikolai. As *Thomaskantor*, Bach was responsible for the music and, it would appear, he contributed one ceremonial cantata in each of his 27 years of service.

Not everything was newly composed: for such occasional pieces Bach readily plundered works he had composed earlier – as in the case of the present cantata. Its three main movements – the opening aria, the chorus 'Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen' ('Rejoice, ye gladdened voices') and the soprano aria 'Heil und Segen' ('Good fortune and blessing') – can be traced back to a festive cantata of the same name, BWV 120b, that Bach wrote in 1730 to mark the bicentenary of the Augsburg Confession (the primary confession of faith of the Lutheran Church). But even in this cantata – of which today only the text is preserved – Bach had made use of earlier compositions: variants of the three movements mentioned above are found in the wedding cantata *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (*Lord God, Thou Ruler of All Nature*), BWV 120a. And if that was not enough, those in their turn were arrangements: the 'original' of the opening

aria of the cantata is presumed to be the slow middle movement of a now lost violin concerto. There is no such clear assumption in the case of the choral movement 'Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen' ('Rejoice, ye gladdened voices'), but the unknown original returns, in a very different arrangement, with the text 'Et expecto resurrectionem mortuorum' ('And I look for the resurrection of the dead') in the *B minor Mass*, BWV 232. The aria 'Heil und Segen' ('Good fortune and blessing') also exists in instrumental form, in the *Sonata in G major* for violin and *obbligato* harpsichord, BWV 1019a, and both settings probably originated in a vocal piece from Bach's Köthen period.

We do not know who produced the text for Bach's election cantata, including the reworkings of movements 2 and 4. The words of the opening aria come from Psalm 65:2, whilst the concluding chorale is from Martin Luther's *German Te Deum* of 1529.

The beginning of the cantata must have surprised the city elders and Leipzig congregation. Unlike all of Bach's other cantatas for council elections, this one does not begin with a radiant, trumpet-crowned *tutti* but – as befits the text – with a quiet, rather lyrical solo piece, reticent in sonority, with strings and *oboi d'amore* in siciliano rhythm. The choir then enters, all the more weightily and more impressively, together with the full orchestra, with the words 'Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen' ('Rejoice, ye gladdened voices'). After this full-voiced praise of God, the following movements offer a reflection upon God's good deeds for the 'geliebte Lindenstadt' ('beloved city of lindens') and a request for blessing for the authorities. Luther's chorale verse ends the cantata with a prayer that looks forwards, beyond the here and now.

For the end of the cantata Bach envisaged a particular effect. At the last bars of the concluding chorale he marks in the score: 'In Fine Intrada con Trombe e Tamburi'. Having begun with music that is gentle in character, the cantata would thus end with the sound of trumpets and drums. The score does not indicate what these instruments would have played, apparently because there was no space left on the last page. No doubt it was notated in the players' parts – but these have not survived. Closing this regrettable gap in our knowledge continues to present a challenge to our musical imagination.

© Klaus Hofmann 2010

Production Notes

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, BWV 34

On the basis of the handwriting in the sole remaining autograph of the full score of this work (National Library, Berlin, Am.B.39), this cantata was until recently thought to have been composed during the 1740s. Its text, however, is included in an anthology of cantata texts performed in Leipzig which was only recently discovered in St Petersburg by the Russian musicologist Tatiana Shabalina. From this it is clear that the cantata received its first performance in 1727, and we have therefore chosen to include this work in the present volume.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, BWV 117

The sole important material related to this cantata is Bach's own manuscript of the full score, which is housed in the collection of the National Library in Berlin (N.Mus.ms.34). One of the main problems posed by this work is the existence of several ambiguities with regard to the instrumentation.

In the case of the fourth movement, a chorale, a separate harmonization of the three opening chords is inscribed outside the score proper. I feel that this harmonization would have been used when the chorale was performed on its own, independently of the preceding aria.

Was Gott tut, das ist wohlgetan (I), BWV 98

The main materials for this work are Bach's own manuscript of the full score (National Library in Berlin, Mus.ms. Bach P 160) and the original parts (St 98). There are no major problems related to performance of this work, and the sole unusual aspect of the work is that there is no final chorale, with the work ending on a bass aria. The indication 'Fine' is shown at the end of this aria, so there can be no room for doubt that Bach did indeed intend the work to end at this point.

Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120

The main extant material for this work is Bach's own manuscript of the full score, which is housed in the collection of the Kraków University Library (Jagiellonian University in Kraków, Mus.ms. Bach P 871). The parts have been lost. The work is closely related to BWV 120a, BWV 120b, BWV 1019a/3, and No. 21 (*Et expecto*) of BWV 232, and opinions are divided as to how it came into being. It is clear that Bach's autograph dates from the 1740s, for which reason Klaus Hofmann, in his commentary on the work, considers it to have been completed in 1742. By contrast, the writers in the catalogue of Bach's works (BWV) and the *Bach Compendium* reckon that the first version of BWV 120 dates from around 1729.[1]

In the autograph, the order in which the movements are arranged is not the order of performance, since the sequence is one and two followed by five, six, three and four. There is nevertheless no room for doubt about the order in which Bach intended the individual movements to be played, as this is clearly indicated. The sixth movement is immediately followed by the inscription 'In Fine Intrada con Trombe / e Tamburi' clearly in Bach's own hand. Musicologists differ in their interpretations of this: Christine Fröde is of the opinion that this means that an instrumental intrada should be inserted at this point (NBA I/32–3), while Klaus Hofmann believes that *obbligato* trumpet and timpani were added in the final bars of the chorale. In any case, we can not reconstruct the original music that Bach intended.

© Masaaki Suzuki 2010

[1] *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV), kleine Ausgabe, Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi, p. 122; *Bach Compendium* (BC), Hans Joachim Schulze, Christoph Wolff, Teil III, p. 836

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J. S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in

the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin.

Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which were both selected as *Gramophone*'s 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he taught at the Tokyo University of the Arts and Kobe Shoin Women's University until March 2010, and is visiting professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

The Czech soprano **Hana Blažíková** studied at the Prague Conservatory under Jiří Kotouč, graduating in 2002. Focusing on baroque, Renaissance and mediæval music, she has also taken part in interpretation courses with Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch and Howard Crook. She collaborates with various international ensembles and orchestras, including Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 and Gli Angeli Geneve. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Sablé and Festival de Saintes. Hana Blažíková also plays the gothic harp, and gives concerts accompanying herself.

Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras. Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera.

In his native Japan, the tenor **Satoshi Mizukoshi** is in demand as the Evangelist in Bach's Passions, and has also taken part in performances of numerous Bach cantatas. Since 1997 he has sung regularly with the Bach Collegium Japan, also appearing as soloist at international festivals such as the Ansbach Bachwoche in Germany and the Festival de Música de Canarias. Satoshi Mizukoshi earned a bachelor's and master's degree in classical and early music singing at the Tokyo University of the Arts, and is currently pursuing advanced studies in singing and historical performance practice at the Royal Conservatory in The Hague, working with Peter Kooij, Rita Dams and Michael Chance. In Europe he sings as member of ensembles such as Collegium Vocale Gent, Nederlands Kamerkoor and Sette Voci, and was invited as soloist to Europa Cantat XVII Utrecht in 2009.

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max von Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, Carnegie Hall in New York and the Royal Albert Hall in London, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature not only most of Bach's vocal works but also a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill including *Auf dem Wasser zu singen*, a Schubert recital on the BIS label. He is the founder of the De Profundis chamber orchestra and the Sette Voci vocal ensemble, of which he is also the artistic director. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.

KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3·8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

O EWIGES FEUER, O URSPRUNG DER LIEBE, BWV 34

Bachs Kantate erklang zum ersten Mal am Pfingstsonntag, dem 1. Juni 1727 im Hauptgottesdienst zu St. Nikolai in Leipzig. Der Beleg dafür wurde erst vor kurzem in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg entdeckt. Es ist ein Textdruck, wie sie zu Bachs Zeit für die Gemeinde zum Mitlesen herausgegeben wurden, der den Wortlaut der Kantaten für die drei Pfingstfeiertage und den Sonntag Trinitatis des Jahres 1727 enthält. Bis dahin war man davon ausgegangen, dass es sich um ein Werk aus späterer Zeit handle, da die einzige erhaltene Originalquelle, eine Reinschriftpartitur Bachs, deutliche Anzeichen der Entstehung in den 1740er Jahren trägt. Offenbar hat Bach das Werk damals aber nur für eine Wiederaufführung neu in Partitur gesetzt und vermutlich dabei auch überarbeitet. Die Überarbeitung kann allerdings nur die Musik betroffen haben; denn der Worttext ist unangetastet geblieben, wie ein Vergleich mit dem Textdruck von 1727 zeigt. Welcherart Bachs kompositorische Revisionsmaßnahmen waren, ist heute nicht mehr zu sagen.

Schon die Urfassung von 1727 war allerdings keine Neukomposition: Die drei Hauptsätze des Werkes, die beiden Rahmensätze und die einzige Soloarie, gehen auf eine um 1725/26 entstandene Trauungskantate mit demselben Textanfang zurück (BWV 34a); neu komponiert wurden 1727 also nur die beiden Rezitative. Der Gedanke, das Gelegenheitswerk zur Pfingstkantate umzugestalten, muss für Bach inhaltlich nahegelegen haben: Pfingsten ist das Fest, mit dem die Christenheit die Ausgießung des Heiligen Geistes feiert, von der in der Epistel des Pfingstsonntags, Apostelgeschichte 2,1–3, berichtet wird; und die Trauungskantate beginnt ihrerseits bereits mit einer Anrufung des Heiligen Geistes und Anspielungen auf das pfingstliche Flammenwunder: „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, / entzünde der Herzen geweihten Altar! / Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen, / ach lass doch auf dieses vereinigte Paar / die Funken der edelsten Regungen fallen!"

Wir wissen nicht, wer den Text für Bach umgestaltet hat. Bachs poetischer Gewährsmann ist mit beachtlichem Geschick und bemerkenswertem Pragmatismus zu Werk gegangen und hat die drei übernommenen Sätze sozusagen mit wenigen Handgriffen in einen neuen inhaltlichen Zusammenhang zu stellen verstanden. Beim ersten Satz hat er sich auf die allernötigsten Retuschen beschränkt, den Bezug auf das „vereinigte Paar" gelöscht und mit der Ersatzformulierung „Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein" die Verbindung hergestellt zum Evangelium des 1. Pfingsttags, Johannes 14,23–31 und dem Wort Jesu „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm machen". Der Gedanke, dass Gott in unserem Herzen Wohnung nimmt, wird in den folgenden Sätzen weiter ausgeführt. Der Schlusschor – mit dem aus der Trauungskantate übernommenen Motto „Friede über Israel" (Psalm 128,6) – bezieht sich auf ein weiteres Jesuswort aus dem Evangelium des Tages: „Den Frieden lasse ich euch; meinen Frieden gebe ich euch".

Der klangprächtige Eingangschor ist von eindrücklicher Bildhaftigkeit. Die musikalische Thematik beruht auf dem Dualismus der Begriffe „ewig" und „Feuer". Der Begriff „ewig" wird dargestellt durch eine lange, meist über zwei, drei Takte ausgehaltene Note, mit der das Hauptmotiv als eine Art Cantus firmus die Stimmen durchschreitet. Kontrastierend hierzu wird das Züngeln der Flammen durch lebhafte Figuration in den Streichinstrumenten und bewegte Koloraturen der Singstimmen auf das Wort „Feuer" illustriert.

Über die Schönheit der Arie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" ist die Bach-Literatur des Lobes voll: Sie ist ein musikalisches Kabinettstück. In ihrem pastoralen Charakter lebt unterschwellig der Text der Trauungskantate nach. „Wohl euch, ihr auserwählten Schafe …", heißt es dort in Anspielung auf den Beruf des unbekannten Bräutigams, der offenbar ein Pastor, ein Seelenhirte, war.

Im Schlusschor lässt Bach auf das feierlich eröffnende Psalmzitat einen temperamentvollen und durchaus weltlich klingenden Marsch folgen, dessen beide Teile jeweils zuerst instrumental und dann mit vollem Chor erklingen. Ton und Anlage des Finales lassen vermuten, dass die Wurzeln dieses Satzes und vielleicht auch des ganzen Werkes noch vor die Trauungskantate zurückreichen in Bachs Köthener Jahre und die Zeit der Huldigungsmusiken für seinen damaligen Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen.

SEI LOB UND EHR DEM HÖCHSTEN GUT, BWV 117

Vom Lob Gottes handelt die Kantate, in der Bach alle neun Strophen des bekannten Kirchenliedes vertont hat. Anders als in der Mehrzahl der Choralkantaten Bachs, in denen jeweils ein Teil der Liedstrophen zu Rezitativ- und Arienformen umgedichtet erscheint, liegen hier die Verse aus der Feder des Frankfurter Juristen Johann Jacob Schütz (1640–1690) im Originalwortlaut zugrunde. Wie der Liedtext, so ist auch die zugehörige vorreformatorische Melodie des Liedes bis heute in Gebrauch. Bach verwendet sie allerdings – nicht zuletzt wohl wegen der großen Zahl der Sätze – als Ganzes nur in den drei vom Chor vorgetragenen Strophen 1, 4 und 9. Die Entstehung der Kantate lässt sich anhand der autographen Partitur etwa auf die Zeit 1728–1731 eingrenzen. Über die Bestimmung weiß man jedoch nichts.

In dem großangelegten Einleitungschor der Kan-

tate (der zum Schluss mit dem Text der 9. Strophe wiederkehrt) liegt die Liedmelodie im Sopran und erklingt hier, in den Sechsachteltakt gewendet, in einer geschmeidigen, durch Verzierungen abgewandelten Form. Der im Grunde akkordisch gehaltene Chorpart ist durch melodisch und rhythmisch bewegliche Behandlung der Unterstimmen aufgelockert. Der sehr lebendige Orchesterpart, seiner Struktur nach ein Triosatz mit zwei imitatorisch geführten Oberstimmen, greift in seinem Hauptmotiv den Beginn der Choralmelodie auf.

Bachs Phantasie in der solistischen Behandlung der Choralstrophen als Arien und Rezitative kann man nur bewundern. Den Höhepunkt stellt hier zweifellos der innig-beschwingte „Lobgesang" des von Flöte und Streichern begleiteten Alt-Solos „Ich will dich all mein Leben lang" dar mit seiner lieblichen Melodik und dem schwerelos wirkenden triolisch untergliederten Dreivierteltakt. Was hier gesungen wird, bewegt sich nah an Bachs Lebensdevise „Soli Deo Gloria": Die Worte sind Bach aus dem Herzen gesprochen – und auch so komponiert.

Was Gott tut, das ist wohlgetan (I), BWV 98

Von den drei Werken Bachs, die mit der ersten Strophe des bis heute vielgesungenen Liedes *Was Gott tut, das ist wohlgetan* von Samuel Rodigast (1649–1708) beginnen, ist unsere Kantate nach traditioneller Zählung die erste; entstehungsgeschichtlich aber steht sie zwischen den beiden Schwesterwerken, einer Choralkantate von 1724 mit umgedichteten Binnenstrophen (BWV 99) und einer ebensolchen aus der ersten Hälfte der 1730er Jahre über den unveränderten Liedtext (BWV 100). Originalpartitur und -stimmen unserer Kantate nennen als Bestimmung den 21. Sonntag nach Trinitatis; in Verbindung mit dem Papier- und Schriftbefund ergibt sich die Datierung der Erstaufführung auf den 10. November 1726.

Der Verfasser der Kantatendichtung ist unbekannt. Der Kantatentext zeigt keine engere Beziehung zur Evangelienlesung des Tages, Johannes 4,47–54, dem Bericht von der Heilung des Sohnes eines königlichen Hofbeamten, und thematisiert eher allgemein das Gottvertrauen des Gläubigen. Im Gottesdienst mag es Aufgabe des Predigers gewesen sein, zwischen Evangelium und Kantate eine Brücke zu schlagen.

Ungewöhnlich ist, dass die Kantatendichtung mit einer Soloarie und nicht etwa mit einer Choralstrophe schließt, eine Besonderheit, die dazu führt, dass die Kantate auch musikalisch unbefriedigend endet: Man vermisst eine Abrundung durch das Tutti der im Eingangssatz beteiligten Singstimmen und Instrumente. Auffällig ist außerdem, dass Bach seinen Musikern nicht allzuviel Schwierigkeiten zumutet, besonders an die Spieler von Violine II und Viola nur geringe Anforderungen stellt und im Eingangssatz Sopran, Alt und Tenor von Oboen stützen lässt.

In dem offensichtlich aus äußeren Gründen beschränkten, fast kammermusikalischen Rahmen freilich entfaltet sich gleichwohl Bachs Kunst auf das schönste: Mit dem Eingangschor knüpft Bach an die Fülle der Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Choralkantatenjahrgang von 1724/25 an. Dem mehrgliedrigen Instrumentalritornell tritt ein schlichter, vom Sopran mit der geläufigen Choralmelodie angeführter Chorsatz gegenüber, zunächst im Wechsel, dann bei sich verdichtendem Satz in simultaner Verbindung.

In der Sopran-Arie mit obligater Oboe illustriert das Soloinstrument mit Seufzerfiguren das „Weinen", während die Singstimme später mit bewegten Triolenkoloraturen in der Textwendung „Gott der Vater lebet noch" das Wort „lebet" ausdeutet. Die abschließende Bass-Arie deklamiert mit eindrücklicher Beharrlichkeit „Meinen Jesum lass ich nicht". Die Worte sind der Anfang eines vielgesungenen Kirchenliedes. Bach hat, um den Zitatcharakter zu unterstreichen, das Kopfthema des Vokalparts dem Beginn der Liedmelodie nachgebildet – vielleicht zugleich in der Absicht, das Fehlen eines Schlusschorals wenigstens andeutungsweise auszugleichen.

Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120

Die Kantate entstand 1742 oder wenig später zur Ratswahl in Leipzig, dem turnusmäßigen Wechsel der Amtsführung des Stadtrats zwischen den Ratsfraktionen [siehe „Anmerkungen zu dieser Aufnahme"]. Das Ereignis wurde alljährlich jeweils am Montag nach Bartholomäi, dem 24. August, mit einem Festgottesdienst in der Hauptkirche St. Nikolai begangen. Für die Musik war der Thomaskantor zuständig, und wie es scheint, hat Bach dafür in all seinen 27 Leipziger Dienstjahren eine Festkantate beigesteuert.

Nicht immer war dabei alles neu komponiert; gerne hat Bach für solche Gelegenheitswerke auf früher Geschaffenes zurückgegriffen – und so auch bei unserer Kantate: Ihre drei Hauptsätze, die Eingangsarie, der Chor „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen" und die Sopran-Arie „Heil und Segen", gehen zurück auf eine Festkantate gleichen Titels (BWV 120b), die Bach 1730 zur Zweihundertjahrfeier der Augsburger Konfession (der ersten lutherischen Bekenntnisschrift) geschaffen hatte. Doch auch schon für diese Kantate, von der heute nur noch der Text erhalten ist, hatte Bach bereits vorhandene Kompositionen verwendet: Varianten der drei genannten Sätze finden sich schon in der ein Jahr zuvor entstandenen Trauungskantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a). Doch damit nicht genug, handelte es sich auch hier um Bearbeitungen: Für die Eingangsarie unserer Kantate wird als Urbild der langsame Mittelsatz eines verschollenen Violinkonzerts vermutet. Über die Vorlage des Chorsatzes „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen" gibt es keine ähnlich konkrete Vermutung, doch kehrt das unbekannte Original in stark abweichender Bearbeitung mit dem Text „Et expecto resurrectionem mortuorum" in der *h-moll-Messe* (BWV 232) wieder. Die Arie „Heil und Segen" aber liegt auch in einer instrumentalen Fassung in der *Sonate G-Dur* für Violine und obligates Cembalo BWV 1019a vor und geht mit dieser wahrscheinlich auf ein Köthener Vokalwerk zurück.

Wer die Textvorlage für Bachs Ratswahlkantate einschließlich der Umdichtungen der Sätze 2 und 4 geschaffen hat, ist unbekannt. Bei den Worten der Eingangsarie handelt es sich um Psalm 65,2; der Schlusschoral entstammt Martin Luthers deutschem *Tedeum* von 1529.

Der Beginn der Kantate muss für die Stadtväter und die Leipziger Festgemeinde eine Überraschung gewesen sein: Anders als alle erhaltenen Ratswahlkantaten Bachs beginnt sie nicht mit einem trompetenglänzenden Tutti, sondern mit einem textgemäß „stillen", klanglich verhaltenen und eher lyrischen Solosatz mit Streichern und Oboi d'amore im Siciliano-Rhythmus. Um so wuchtiger und wirkungsvoller setzt dann der Chor mit dem vollen Orchester ein zu den Worten „Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen". Dem vollstimmigen Gotteslob folgt in den anschließenden Solosätzen die Besinnung auf die Wohltaten Gottes für die „geliebte Lindenstadt" und die Bitte um Segen für die Obrigkeit. Luthers Choralstrophe beschließt die Kantate mit einem über das Hier und Jetzt des Festanlasses hinausweisenden Gebet.

Für den Schluss der Kantate hat Bach einen besonderen Effekt vorgesehen. Zu den letzten Takten des Schlusschorals vermerkt er in der Partitur: „In

Fine Intrada con Trombe e Tamburi", frei übersetzt: Am Ende Tusch mit Trompeten und Pauken. Die mit sanften Tönen eröffnete Kantate sollte also mit Trompeten- und Paukenschall enden. Was diese Instrumente zu spielen hatten, fehlt in der Partitur, offenbar weil auf deren letzter Seite dafür kein Platz mehr war. Sicher stand es in den Stimmen der Spieler – nur sind die Stimmen nicht erhalten. Die bedauerliche Lücke der Überlieferung zu schließen bleibt eine Herausforderung an die musikalische Phantasie.

© Klaus Hofmann 2010

Anmerkungen zu dieser Aufnahme

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, BWV 34

Aufgrund der Handschrift in dem einzigen erhaltenen Autograph der Partitur dieses Werkes (Nationalbibliothek, Berlin, Am.B.39) hatte man die Entstehungszeit dieser Kantate bis vor kurzem auf die 1740er Jahre datiert. Ihr Text ist jedoch in einer Anthologie von Leipziger Kantatentexten enthalten, die erst vor kurzem von der russischen Musikwissenschaftlerin Tatiana Shabalina in St. Petersburg entdeckt wurde. So steht nun fest, dass die Kantate 1727 zum ersten Mal aufgeführt wurde, daher ist sie Teil der vorliegenden Aufnahme.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, BWV 117

Das einzig wichtige Quellenmaterial zu dieser Kantate ist Bachs eigenhändiges Manuskript der Partitur, welches in der Sammlung der Nationalbibliothek in Berlin (N.Mus.ms.34) zu finden ist. Eines der Hauptprobleme bei diesem Werk betrifft einige Unklarheiten zur Instrumentation.

Im vierten Satz (Choral) ist außerhalb der Partitur eine separate Harmonisierung der drei Eröffnungsakkorde notiert. Ich vermute, dass diese Harmonisierung verwendet wurde, wenn der Choral eigenständig aufgeführt wurde, unabhängig von der vorhergehenden Arie.

Was Gott tut, das ist wohlgetan (I), BWV 98

Die Hauptquellen für dieses Werk sind Bachs Manuskripte der Partitur (Nationalbibliothek Berlin, Mus. ms. Bach P 160) und die Originalstimmen (St 98). Es gibt keine größeren Probleme, was die Aufführung des Werkes angeht; der einzige ungewöhnliche Aspekt besteht darin, dass es keinen abschließenden Choral gibt – die Kantate endet mit einer Bassarie. Der Hinweis „Fine" am Ende dieser Arie lässt keinen Zweifel daran, dass Bach das Werk wirklich an diesem Punkt beenden wollte.

Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120

Das wichtigste erhaltene Material für dieses Werk ist Bachs Partiturmanuskript, das sich in der Sammlung der Krakauer Universitätsbibliothek befindet (Jagiellonen-Universität Krakau, Mus.ms. Bach P 871). Die Stimmensätze sind verloren gegangen. Diese Kantate ist verwandt mit BWV 120a, BWV 120b, BWV 1019a/3 und Nr. 21 (*Et expecto*) aus BWV 232; man ist geteilter Meinung darüber, wie sie entstand. Bachs Autograph stammt eindeutig aus den 1740er Jahren, weshalb Klaus Hofmann in seinem Kommentar die Vollendung des Werkes auf 1742 datiert. Im Gegensatz dazu schätzen die Verfasser des BWV und des *Bach-Compendium*, dass die erste Version von BWV 120 rund um 1729 entstand.[1]

[1] *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV), kleine Ausgabe, Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi, p. 122; *Bach Compendium* (BC), Hans Joachim Schulze, Christoph Wolff, Teil III, p. 836

Im Autograph entspricht die Reihenfolge der Sätze nicht der Aufführungsreihenfolge – die Abfolge ist 1 und 2, gefolgt von 5, 6, 3 und 4. Es besteht allerdings kein Zweifel darüber, wie sich Bach die Reihenfolge gedacht hatte, es ist deutlich gekennzeichnet. Nach Ende des sechsten Satzes steht die Anweisung „In Fine Intrada con Trombe / e Tamburi", eindeutig in Bachs Handschrift. Die Meinung der Musikwissenschaftler geht hier auseinander: Christine Fröde vermutet, dass an dieser Stelle eine instrumentale Intrada eingefügt wurde (NBA I/32–3), während Klaus Hofmann glaubt, dass eine obligate Trompete und Pauken in den letzten Takten des Chorals hinzugenommen wurden. Wie dem auch sei, wir können die originale Musik, die Bach hier vorgesehen hatte, nicht rekonstruieren.

© Masaaki Suzuki 2010

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris. Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings" ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d'Or de l'Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsstätten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen."

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo University of the Arts und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Als Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik unterrichtete er bis März 2010 an der Tokyo University of the Arts und der Kobe Shoin Women's University, und er ist Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Die tschechische Sopranistin **Hana Blažíková** studierte am Prager Konservatorium bei Jiří Kotouč und machte 2002 dort ihren Abschluss. Sie spezialisierte sich auf die Musik des Barock, der Renaissance und des Mittelalters und nahm an Interpretationskursen bei Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch und Howard Crook teil. Sie arbeitet mit einigen internationalen Ensembles und Orchestern zusammen, u.a. Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 und Gli Angeli Geneve. Hana Blažíková ist bei Festivals wie dem Prager Frühling, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Wien, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Saintes und dem Festival de Sablé aufgetreten. Hana Blažíková spielt auch gotische Harfe und gibt Konzerte, bei denen sie sich selbst begleitet.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Musik gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera.

In seiner Heimat Japan ist der Tenor **Satoshi Mizukoshi** ein gefragter Evangelist in Bachs Passionen. Darüber hinaus hat er auch in zahlreichen Bach-Kantaten gesungen. Seit 1997 ist er regelmäßig mit dem Bach Collegium Japan aufgetreten, auch als Solist bei internationalen Festivals wie der Bachwoche Ansbach oder dem Festival de Música de Canarias. Satoshi Mizukoshi studierte an der Tokyo University of the Arts Gesang in der Richtung Klassik/Alte Musik und vervollständigt zurzeit seine Ausbildung in Gesang und Historischer Aufführungspraxis am Königlichen Konservatorium in Den Haag bei Peter Kooij, Rita Dams und Michael Chance. In Europa ist er Mitglied von Ensembles wie Collegium Vocale Gent, Nederlands Kamerkoor und Sette Voci, und 2009 wurde er eingeladen, als Solist an Europa Cantat XVII in Utrecht teilzunehmen.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wie z.B. Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor am Königlichen Konservatorium in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokyo University of the Arts. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

O EWIGES FEUER, O URSPRUNG DER LIEBE, BWV 34
Ô FEU ÉTERNEL, ORIGINE DE L'AMOUR

Cette cantate retentit pour la première fois le 1er juin 1727, dimanche de la Pentecôte, à l'office religieux de l'église Saint-Nicolas à Leipzig. Une découverte récente à la Bibliothèque nationale russe à Saint-Pétersbourg nous en donne la preuve. Il s'agit d'un feuillet imprimé à l'époque de Bach qui contenait le texte des cantates pour les trois jours fériés à l'occasion de la Pentecôte ainsi que pour le dimanche de la Trinité en 1727 et qui fut distribué aux paroissiens. On croyait jusqu'alors qu'il s'agissait d'une œuvre plus tardive car la seule source originale, une partition de la main de Bach, semblait clairement démontrer que la conception de l'œuvre datait des années 1740. Manifestement, il ne s'agissait que d'une reprise de l'œuvre pour laquelle Bach prépara une nouvelle partition après avoir révisé l'œuvre. Les modifications n'ont cependant affecté que la musique car le texte est demeuré inchangé, ce qu'une comparaison avec le document de 1727 confirme. On ne sait aujourd'hui de quelle nature ces modifications ont été.

La version originale de 1727 n'était déjà pas une composition originale : les trois mouvements principaux de l'œuvre (les deux mouvements externes et le seul air solo) proviennent d'une cantate nuptiale de 1725/26 qui présente le même texte en son début (BWV 34a). Seuls les deux récitatifs ont été composés en 1727. Le choix par Bach de recourir à une œuvre de circonstanceà l'occasion de la fête de la Pentecôte et de la modifier s'explique aisément : cette fête religieuse est celle durant laquelle les chrétiens célèbrent la descente de l'Esprit Saint ainsi que l'épître du dimanche de la Pentecôte, Actes des Apôtres 2, 1 à 3 le rapporte. De son côté, la cantate nuptiale commençait également par un appel de l'Esprit Saint et des allusions au miracle de la flamme de la Pentecôte : « Ô

feu éternel, ô source de l'amour; Embrase l'autel sacré de leur cœur ; Laisse les flammes célestes pénétrer et bouillonner; Ah puissent sur ce couple uni; Tomber les étincelles du sentiment le plus noble ».

On ne sait qui a conçu le texte pour Bach. Le garant poétique de Bach a fait preuve d'une habileté et d'un pragmatisme remarquables et a replacé les trois mouvements originaux, sans trop les modifier, dans un autre contexte. Dans le premier mouvement, il ne s'est limité qu'aux retouches indispensables, a mis de côté les allusions au « couple uni » et, avec la phrase de remplacement « Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein » [Notre désir, ô Très-Haut, est d'être ton temple], a établi un lien avec l'évangile du premier jour de la Pentecôte, Jean 14, 23 à 31 et les paroles de Jésus, « Si quelqu'un m'aime, il gardera ma parole, et mon Père l'aimera et nous viendrons vers lui et nous nous ferons une demeure chez lui ». L'idée que Dieu trouve son logis dans notre cœur est poursuivi dans le mouvement suivant. Le chœur conclusif – qui reprend l'épigraphe « Paix sur Israël » (Psaumes 128, 6) de la cantate nuptiale – réfère à un autre commentaire de Jésus tiré de l'évangile du jour : « Je vous laisse la paix ; c'est ma paix que je vous donne. »

Le somptueux chœur initial est remarquablement évocateur. La thématique musicale aborde le dualisme des concepts de « ewig » [éternel] et de « Feuer » [feu]. Le concept d'« ewig » est représenté par une note longuement tenue, la plupart du temps sur deux ou trois mesures. Son motif principal est une sorte de *cantus firmus* qui traverse les voix. L'animation de la flamme établit un contraste et est représentée par des petits motifs animés aux instruments à cordes et des coloratures rapides aux voix au mot de « Feuer ».

On a maintes fois loué la beauté de l'aria « Wohl euch, ihr auserwählte Seelen » [Bienheureuses sont les âmes élues] dans la littérature consacrée à Bach car il s'agit d'une pièce particulièrement réussie. Le texte de la cantate nuptiale évoque, de manière subliminale, une atmosphère pastorale un peu comme si on y lisait « Wohl euch, ihr auserwählte Schafe… » [Bienheureuses sont les brebis élues], une allusion à l'occupation du marié inconnu, manifestement ici un pasteur ou un berger de l'âme.

Dans le chœur conclusif, Bach, après une citation solennelle du psaume, fait entendre une marche au caractère affirmé et totalement profane. Ces deux parties sont d'abord exprimées par les instruments seuls avant d'être repris par tout le chœur. La sonorité et l'écriture du finale laisse croire que les racines de ce mouvement et peut-être aussi l'œuvre complète seraient même antérieures à la cantate nuptiale mentionnée plus haut et remonteraient aux années de Bach à Köthen et à l'époque de sa musique en hommage à son employeur d'alors, le Prince Leopold von Anhalt-Köthen.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, BWV 117
Louanges et honneur au Très bon

Cette cantate dans laquelle Bach a mis en musique les neuf strophes du célèbre cantique est une louange à dieu. Contrairement à la majorité des cantates-chorals de Bach dans lesquelles chaque partie des strophes du cantique est adaptée en une forme faisant alterner récitatifs et airs, les vers du juriste francfortois Johann Jacob Schütz (1640–1690) apparaissent dans leur forme originale. La mélodie du cantique qui date d'avant la Réforme ainsi que le texte sont toujours utilisés de nos jours. Parce qu'ils comptaient un grand nombre de mouvements, Bach ne les a repris tels quels que dans les mouvements 1, 4 et 9 qui ont recours au chœur. Selon la partition autographe, il semble que la cantate ait été conçue vers 1728–1731. On ne sait cependant rien des circonstances.

Dans l'ample chœur introductif (qui reviendra à la fin de la cantate mais avec le texte de la neuvième strophe), la mélodie du cantique se retrouve au soprano et est exposée sur une mesure à 6/8 dans une forme souple modifiée par des embellissements. La partie vocale, traitée en accords, est assouplie par un traitement mélodique et rythmique animé des voix graves. La partie d'orchestre, très animée, reprend la structure de la sonate en trio avec les deux voix supérieures traitées en imitation, et reprend dans son principal motif le début de la mélodie du choral.

On ne peut qu'admirer la fantaisie de Bach dans le traitement solistique des strophes de choral en une succession d'airs et de récitatifs. Le sommet est sans aucun doute atteint par l'intense chant de louange de l'altiste solo qu'accompagnent la flûte et les cordes, « Ich will dich all mein Leben lang » [Je t'honorerai toute ma vie], une mélodie exquise exposée sur un rythme de triolet sur une mesure à 3/4 comme en état d'apesanteur. Ce qui est chanté ici correspond à la devise personnelle de Bach, « Soli Deo Gloria » : les mots viennent du cœur même de Bach et sont composés comme tels.

Was Gott tut, das ist wohlgetan (I), BWV 98
Ce que Dieu fait est bien fait (I)

Des trois œuvres de Bach qui débutent avec la première strophe du cantique *Was Gott tut, das ist wohlgetan* de Samuel Rodigast (1649–1708) encore fréquemment chantée aujourd'hui, cette cantate est la première selon le décompte traditionnel. Cependant, au point de vue historique, elle se trouve entre les deux autres : une cantate-choral de 1724 avec des strophes internes ajoutées (BWV 99) et une autre de la première moitié des années 1730 qui reprend le texte intégral (BWV 100). La partition originale et les parties séparées indiquent le vingt-et-unième dimanche après la Trinité. Selon les recherches faites à partir du papier et de l'écriture, il a été établi que la création de cette cantate eut lieu le 10 novembre 1726.

On ne connaît l'auteur du texte de la cantate qui présente une relation étroite avec l'évangile du jour, Jean 4, 47 à 54, le récit de la guérison du fils d'un fonctionnaire royal. On y thématise de manière générale de la confiance que les croyants placent en Dieu. Il incombait vraisemblablement au pasteur d'établir un lien entre l'évangile et la cantate.

Il est inhabituel que le texte prévoie un air solo à la fin de la cantate plutôt qu'une strophe de choral et cette particularité a pour effet de conclure l'œuvre de manière insatisfaisante au point de vue musical : il nous manque la conclusion d'un *tutti* des voix et des instruments entendus dans le premier mouvement. De plus, il est frappant de constater que Bach n'impose guère de difficultés à ses musiciens, en particulier dans les parties de seconds violons et d'alto où on ne voit que très peu d'indications ainsi que dans le mouvement initial où les sopranos, les altos et les ténors sont soutenus par les hautbois.

Dans ce contexte quasi de musique chambre, manifestement restreint pour des raisons extra-musicales, Bach déploie néanmoins son art avec brio : il relie le chœur initial à la richesse de l'expérience en relation avec le calendrier des cantates de 1724–25. À la ritournelle instrumentale complexe, Bach oppose la mélodie du choral exposée sobrement par le chœur mené par les sopranos, d'abord en alternance, puis reliés dans un mouvement à la polyphonie complexe.

Dans l'air de soprano avec hautbois obligé, l'instrument soliste exprime, avec ses motifs soupirants les « pleurs » [Weinen] alors que la voix exprime plus loin la vie [lebet] avec des coloratures animées sur un rythme de triolets aux mots de « Gott der Vater lebet noch » [Dieu le Père, qui est toujours vivant]. L'air

conclusif à la basse déclame avec une opiniâtreté impressionnante « Meinem Jesum lass ich nicht » [Je n'abandonne pas mon Jésus]. Les paroles sont celles que l'on entend au début d'un cantique religieux fréquemment utilisé. Afin de souligner le caractère de citation, Bach a repris le début du thème de la partie vocale du début de la mélodie du cantique peut-être avec l'intention de compenser au niveau du contenu l'absence du choral conclusif.

Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120
Dieu, on te loue dans la tranquilité

Cette cantate date de 1742 ou peu après, au moment de l'inauguration du Conseil municipal de Leipzig, l'alternance de la gestion du conseil municipal entre les différents partis [voir les notes de la production]. Cet événement avait lieu à tous les ans, le lundi suivant la Saint-Bartholomée (24 août, et était souligné par un service religieux dans l'église Saint-Nicolas. Le cantor de l'église Saint-Thomas était responsable de la musique et, tel qu'on peut le constater, Bach a ainsi produit de telles cantates de fête tout au long des vingt-sept années de son poste à Leipzig.

Les œuvres préparées pour l'occasion n'étaient pas toujours faites de matériau original. Bach puisait volontiers dans ses œuvres antérieures pour de telles œuvres de circonstance. Pour notre cantate, dans ses trois mouvements principaux : l'air initial, le chœur « Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen » [Exultez, voies réjouies] et l'air de soprano « Heil und Segen » [La prospérité et la bénédiction] proviennent d'une cantate pour un jour de fête portant le même titre (BWV 120b) que Bach conçut en 1730 pour le deux-centième anniversaire de la Confession d'Augsbourg (le texte fondateur du luthéranisme). Cependant, déjà pour cette cantate dont seul le texte nous est parvenu, Bach avait eu recours à un matériau antérieur : on retrouve des variantes des trois mouvements mentionnés plus haut dans la cantate nuptiale datant de l'année précédente *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* [*Seigneur Dieu, maître de toutes choses*] (BWV 120a). Mais ce n'est pas tout : il s'agit encore ici d'un arrangement. Il semble que l'air initial de notre cantate aurait pour origine le mouvement lent central d'un concerto pour violon aujourd'hui disparu. Il n'existe cependant pas de telles suppositions pour le chœur « Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen » mais l'original inconnu renvoie, avec des modifications importantes et avec le texte « Et expecto resurrectionem mortuorum » à la *Messe en si mineur* BWV 232. L'air « Heil und Segen » trouve son origine dans un mouvement purement instrumental : la *Sonate en sol majeur* pour violon et clavecin obligé BWV 1019a qui, à son tour, renvoie probablement à une œuvre vocale de l'époque de Köthen.

On ne connaît l'identité de celui qui organisa les textes du second et du quatrième mouvement. Le texte de l'air introductif provient du Livre des Psaumes, 65, 2 alors que le choral conclusif provient du *Te Deum* allemand de 1529 de Martin Luther.

Le début de la cantate a sans doute provoqué la surprise des conseillers municipaux et de l'assemblée leipzigoise : à la différence des autres cantates pour l'inauguration du Conseil municipal de Bach, celle-ci ne commence pas par un *tutti* brillant de trompettes mais plutôt, en accord avec le texte, dans le calme, avec retenue et un certain lyrisme avec les cordes et le hautbois d'amour sur un rythme de sicilienne. Le chœur apparaît donc d'autant plus imposant et efficace lorsqu'il exprime, accompagné par tout l'orchestre, les mots de « Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen ». À l'hymne à dieu, avec toutes les voix, suit un mouvement de soliste qui évoque la reconnaissance envers les bienfaits de Dieu pour la « geliebte Lindenstadt » [bien-aimée cité des tilleuls] et la prière d'une bénédiction pour l'autorité. La strophe de choral de Luther conclut la cantate avec une prière consacrée à l'ici et maintenant des festivités.

Bach avait prévu un certain effet pour la conclusion de sa cantate. Il inscrivit au-dessus des dernières mesures « In Fine Intrada con Trombe e Tamburi » que l'on pourrait traduire par « À la fin, fanfare avec trompette et timbales ». La cantate qui avait commencé délicatement se termine donc avec les trompettes et les timbales. Ce que ces instruments devaient jouer n'apparaît cependant pas dans la partition, manifestement par manque de place sur la dernière page. Il est certain que les parties séparées des instrumentistes contenaient ce qui devait être joué mais celles-ci ne nous sont pas parvenues. Cette absence regrettable dans la partition est une invitation à la fantaisie musicale.

© Klaus Hofmann 2010

Notes de la production

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, BWV 34

On a cru jusqu'à tout récemment que cette cantate avait été composée durant les années 1740 sur la base de l'écriture manuscrite de la seule partition complète autographe restant (Bibliothèque nationale, Berlin, Am.B. 39). Son texte fait cependant partie d'une anthologie de textes de cantates exécutées à Leipzig qui fut récemment découverte à Saint-Pétersbourg par la musicologue russe Tatiana Shabalina. Grâce à cette découverte, il apparaît clairement que la création de cette cantate eut lieu en 1727 et nous avons ainsi choisi d'inclure cette œuvre dans le présent volume.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, BWV 117

La seule source importante en relation avec cette cantate est le manuscrit même de Bach de la partition complète conservé à la Bibliothèque nationale de Berlin (N.Mus.ms.34). L'un des problèmes importants posés par cette œuvre est l'existence de plusieurs ambiguïtés en regard de l'instrumentation qui n'est habituellement pas indiquée dans la partition complète.

Dans le cas du quatrième mouvement, Chorale, une harmonisation séparée des trois accords du début est inscrite à l'extérieur de la partition même. Je crois que cette harmonisation a pu être utilisée lorsque le choral était interprété seul, indépendamment de l'air qui le précédait.

Was Gott tut, das ist wohlgetan (I), BWV 98

Le matériau principal de cette œuvre est le propre manuscrit de Bach de la partition complète également conservée à la Bibliothèque nationale de Berlin (Mus.ms Bach P 160) et les parties originales (St 98). On ne constate aucun problème important lié à l'exécution de cette œuvre et son seul aspect inhabituel est l'absence de choral conclusif et, par conséquent, la fin de l'œuvre sur un air pour basse. L'indication « Fine » apparaît à la fin de cet air ce qui confirme que Bach souhaitait en effet terminer l'œuvre à cet endroit.

Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120

La principale source de cette œuvre est le propre manuscrit de Bach de la partition complète conservée dans la collection de la bibliothèque de l'Université de Cracovie (Mus.ms. Bach P 871). Les parties ont été perdues. L'œuvre est étroitement liée aux BWV 120a, BWV 120b, BWV 1019a/3 et No. 21 (*Et expecto*) du BWV 232 et les opinions sont partagées sur la manière dont elle fut organisée. Il est manifeste que l'autographe de Bach date des années 1740 ce qui

explique pourquoi Klaus Hofmann, dans sa note explicative, la déclare conçue en 1742. À l'inverse, les contributeurs au catalogue de l'œuvre de Bach (BWV) et au *Bach Compendium* considèrent que la première version du BWV 120 daterait d'autour de 1729.[1]

L'ordre dans lequel les mouvements sont arrangée dans l'autographe ne correspond pas à l'ordre de l'exécution (la séquence fait voir l'ordre suivant : 1, 2, 5, 6, 3 et 4). On ne peut cependant pas remettre en question l'ordre dans lequel Bach avait prévu l'exécution puisqu'il est clairement indiqué. Le sixième mouvement est immédiatement suivi de l'inscription « In Fine Intrada con Trombe / e Tamburi » qui est manifestement de la main de Bach. Les musicologues ne s'entendent pas sur l'interprétation de cette note : Christine Fröde croit qu'elle signifie qu'un Intrada instrumental doit être inséré à cet endroit (NBA I/32–33) alors que Klaus Hofmann croit que la trompette et les timbales obligées ont été ajoutées dans les dernières mesures du choral. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons reconstruire la musique originale telle que Bach l'avait conçue.

© Masaaki Suzuki 2010

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2011, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au Bachwoche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCJ s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone* Award. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Händel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2011 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS comprend l'ensemble de l'œuvre de Bach pour clavecin. Les interprétations des cantates et des autres œuvres religieuses de Bach à la tête du BCJ lui valent des critiques élogieuses. Le *Times* de Londres écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par cette précision, cette sobriété et cette vigueur spirituelle. »

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université des beaux-arts de Tokyo et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de la musique ancienne, il a enseigné à l'Université des beaux-arts de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe jusqu'en mars 2010 et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

La soprano tchèque **Hana Blažiková** a étudié au Conservatoire de Prague avec Jiří Kotouč et a obtenu son diplôme en 2002. Se concentrant sur la musique médiévale, de la Renaissance et de l'époque baroque, elle a participé à des cours d'interprétation avec Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch et Howard Crook. Elle travaille avec de nombreux ensembles et orchestres à travers le monde notamment le Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 et Gli Angeli Geneve. Hana Blažiková s'est produite dans le cadre de festivals comme le Printemps de Prague, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen à Vienne, Tage Alter Music à Ratisbonne, le Festival de Sablé et le Festival de Saintes. Hana Blažiková joue également de la harpe gothique et donne des concerts où elle s'accompagne elle-même.

Robin Blaze fait aujourd'hui partie des interprètes de premier plan de la musique de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a mené dans les plus grandes salles de concerts ainsi que dans les festivals les plus prestigieux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, du Japon et d'Australie. Il étudie la musique au Magdalen College à Oxford et se mérite une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne depuis la musique vocale. Il se produit en compagnie des meilleurs chefs dans le répertoire de la musique ancienne et chante régulièrement au Wigmore Hall. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et chante également avec d'autres orchestres symphoniques prestigieux. À l'opéra, il chante les rôles d'Athamas (*Semele*) au Covent Garden ainsi qu'à l'English National Opera, Didyme (*Theodora*) à Glyndebourne, Arsaménès (*Xerses*), Hamor (*Jephta*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Le ténor **Satoshi Mizukoshi** est un chanteur en demande dans son Japon natal pour le rôle de l'évangéliste dans les Passions de Bach et a également chanté dans de nombreuses interprétations de cantates. Depuis 1997, il chante régulièrement avec le

[1] *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV), edition de poche, Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi, p. 122; *Bach Compendium* (BC), Hans Joachim Schulze, Christoph Wolff, troisième partie, p. 836

Bach Collegium Japan et se produit également en tant que soliste dans des festivals internationaux tels que les Ansbach Bachwoche en Allemagne et le Festival de Musica de Canarias. Satoshi Mizukoshi est diplômé en chant ancien et classique de l'Université des beaux-arts de Tokyo et poursuivait en 2011 des études supérieures en chant et interprétation historique au Conservatoire royal de La Haye où il travaillait avec Peter Kooij, Rita Dams et Michael Chance. Il chante en Europe en compagnie d'ensembles tels le Collegium Vocale Gent, le Nederlands Kamerkoor et Sette Voci. Il s'est également produit en tant que soliste avec Europa Cantat XVII à Utrecht en 2009.

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max von Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall de New York ainsi que le Royal Albert Hall de Londres où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il participe à plus de cent trente enregistrements dont le répertoire, incluant presque toutes les œuvres vocales de Bach, s'étend de Monteverdi à Kurt Weill. Il fonde l'orchestre de chambre « De Profundis » et l'ensemble vocal « Sette Voci » dont il est le directeur artistique. Peter Kooij est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, BWV 34

1 1. [CHORUS]
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
Entzünde die Herzen und weihe sie ein.
Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen,
Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein,
Ach, lass dir die Seelen im Glauben gefallen.

2 2. RECITATIVO *Tenore*
Herr, unsre Herzen halten dir
Dein Wort der Wahrheit für:
Du willst bei Menschen gerne sein,
Drum sei das Herze dein;
Herr, ziehe gnädig ein.
Ein solch erwähltes Heiligtum
Hat selbst den größten Ruhm.

3 3. ARIA *Alto*
Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,
Die Gott zur Wohnung ausersehn.
Wer kann ein größer Heil erwählen?
Wer kann des Segens Menge zählen?
Und dieses ist vom Herrn geschehn.

4 4. RECITATIVO *Basso*
Erwählt sich Gott die heilgen Hütten,
Die er mit Heil bewohnt,
So muss er auch den Segen auf sie schütten,
So wird der Sitz des Heiligtums belohnt.
Der Herr ruft über sein geweihtes Haus
Das Wort des Segens aus:

5 5. TUTTI
Dankt den höchsten Wunderhänden,
Dankt, Gott hat an euch gedacht.
Ja, sein Segen wirkt mit Macht,
Friede über Israel,
Friede über euch zu senden.

1. [CHORUS]
O eternal fire, O source of love,
Set our hearts aflame, and consecrate them.
May heavenly flames penetrate and flow within us,
O most high, we wish to be your temple,
Oh, may our souls please you in faith.

2. RECITATIVE *Tenor*
Lord, our hearts accept
Your word as truth:
You are happy to be among people,
Threrefore may my heart belong to you;
Lord, enter with grace.
Such a chosen sanctuary
Will itself receive the highest praise.

3. ARIA *Alto*
Happy are you, o chosen souls,
Whom God has selected as his dwelling.
Who could choose a greater good?
Who can count the multitide of blessings?
And this has come to pass through the Lord.

4. RECITATIVE *Bass*
If God selects the holy dwelling-places
That he will inhabit with salvation,
He must also bestrew blessings upon them,
This will be the reward for the place of the sacrament.
The Lord will pronounce over his consecrated house
The word of blessing:

5. TUTTI
Thank the wondrous hands most high,
Give thanks, God has thought of you.
Yea, His blessing works with power,
To send peace upon Israel,
And peace upon you.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut, BWV 117

6 1. [CHORUS]
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut,
Dem Vater aller Güte,
Dem Gott, der alle Wunder tut,
Dem Gott, der mein Gemüte
Mit seinem reichen Trost erfüllt,
Dem Gott, der allen Jammer stillt.
Gebt unserm Gott die Ehre!

7 2. RECITATIVO *Basso*
Es danken dir die Himmelsheer,
O Herrscher aller Thronen,
Und die auf Erden, Luft und Meer
In deinem Schatten wohnen,
Die preisen deine Schöpfermacht,
Die alles also wohl bedacht.
Gebt unserm Gott die Ehre!

8 3. ARIA *Tenore*
Was unser Gott geschaffen hat,
Das will er auch erhalten;
Darüber will er früh und spat
Mit seiner Gnade walten.
In seinem ganzen Königreich
Ist alles recht und alles gleich.
Gebt unserm Gott die Ehre!

9 4. CHORAL
Ich rief dem Herrn in meiner Not:
Ach Gott, vernimm mein Schreien!
Da half mein Helfer mir vom Tod
Und ließ mir Trost gedeihen.
Drum dank, ach Gott, drum dank ich dir;
Ach danket, danket Gott mit mir!
Gebt unserm Gott die Ehre!

1. [CHORUS]
Praise and honour to the highest good,
To the Father of all goodness,
To the God who performs all miracles,
To the God who fills my spirit
With his rich comfort,
To the God who calms all suffering.
Give honour unto our God!

2. RECITATIVE *Bass*
The heavenly host gives thanks to you,
O Ruler of all thrones,
And those on earth, in the skies and sea
That live in your shadow,
They praise your power to create
That has ordained everything so well.
Give honour unto our God!

3. ARIA *Tenor*
What our God has created,
He will also preserve;
Therefore at all times
He will rule in His mercy
In all of His kingdom
Everything is just and equitable.
Give honour unto our God!

4. CHORALE
I called to the Lord in my distress:
Oh God, hear my cries!
For my helper helped me to shun death
And let comfort prosper for me.
Therefore I thank, oh God, I thank you;
Oh, join me in thanking, thanking God!
Give honour unto our God!

10 5. RECITATIVO *Alto*
Der Herr ist noch und nimmer nicht
Von seinem Volk geschieden,
Er bleibet ihre Zuversicht,
Ihr Segen, Heil und Frieden;
Mit Mutterhänden leitet er
Die Seinen stetig hin und her.
Gebt unserm Gott die Ehre!

11 6. [ARIA] *Basso*
Wenn Trost und Hülf ermangeln muss,
Die alle Welt erzeiget,
So kommt, so hilft der Überfluss,
Der Schöpfer selbst, und neiget
Die Vateraugen denen zu,
Die sonsten nirgend finden Ruh.
Gebt unserm Gott die Ehre!

12 7. [ARIA] *Alto*
Ich will dich all mein Leben lang,
O Gott, von nun an ehren;
Man soll, o Gott, den Lobgesang
An allen Orten hören.
Mein ganzes Herz ermuntre sich,
Mein Geist und Leib erfreue sich.
Gebt unserm Gott die Ehre!

13 8. RECITATIVO *Tenor*
Ihr, die ihr Christi Namen nennt,
Gebt unserm Gott die Ehre!
Ihr, die ihr Gottes Macht bekennt,
Gebt unserm Gott die Ehre!
Die falschen Götzen macht zu Spott,
Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott:
Gebt unserm Gott die Ehre!

5. RECITATIVE *Alto*
The Lord is not and will never be
Parted from His people,
He will remain their confidence,
Their blessing, salvation and peace;
With maternal hands he always
Guides his people to and fro.
Give honour unto our God!

6. [ARIA] *Bass*
If consolation and succour must be absent,
As all the world demonstrates,
The abundance will then come and assist us,
The Creator himself, and he will turn
His paternal eyes towards those
Who otherwise find peace nowhere.
Give honour unto our God!

7. [ARIA] *Alto*
I will, O God, honour you
Henceforth through my entire life;
O God, the song of praise
Should be heard everywhere.
May my whole heart be of good cheer,
May my spirit and body rejoice.
Give honour unto our God!

8. RECITATIVE *Tenor*
Ye who speak the name of Christ,
Give honour unto our God!
Ye who acknowledge the power of God,
Give honour unto our God!
Scoff at the false idols,
The Lord is God, the Lord is God:
Give honour unto our God!

14 9. [CHORUS]

So kommet vor sein Angesicht
Mit jauchzenvollem Springen;
Bezahlet die gelobte Pflicht
Und lasst uns fröhlich singen:
Gott hat es alles wohl bedacht
Und alles, alles recht gemacht.
Gebt unserm Gott die Ehre!

9. [CHORUS]

Come now before His face
With jubilant cavorting;
Pay the duty you have promised
And let us sing joyfully:
God has ordained everything well
And done everything, everything right.
Give honour unto our God!

Was Gott tut, das ist wohlgetan (I), BWV 98

15 1. [CHORUS]

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille.
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum lass ich ihn nur walten.

1. [CHORUS]

What God does is well done,
For his will remains just;
Whatever he appoints for me,
I will calmly trust him.
He is my God,
Who in times of need
Knows well how to keep me:
So I leave everything in his hands.

16 2. RECITATIVO *Tenor*

Ach Gott! wenn wirst du mich einmal
Von meiner Leidensqual,
Von meiner Angst befreien?
Wie lange soll ich Tag und Nacht
Um Hülfe schreien?
Und ist kein Retter da!
Der Herr ist denen allen nah,
Die seiner Macht
Und seiner Huld vertrauen.
Drum will ich meine Zuversicht
Auf Gott alleine bauen,
Denn er verlässt die Seinen nicht.

2. RECITATIVE *Tenor*

Oh God! When will you free me
From my torment of passion,
From my anguish?
How long should I, day and night,
Cry for help?
And no saviour is there!
The Lord is close to all those
Who trust his power
And his grace.
Therefore I shall build all my confidence
On God alone,
Because He will not abandon His people.

17 3. ARIA *Soprano*

Hört, ihr Augen, auf zu weinen!
Trag ich doch
Mit Geduld mein schweres Joch.
Gott, der Vater, lebet noch,
Von den Seinen
Lässt er keinen.
Hört, ihr Augen, auf zu weinen!

3. ARIA *Soprano*

O eyes, cease your weeping!
For it is with patience
That I bear my heavy yoke.
God the Father is still alive,
He will not abandon
Any of His people.
O eyes, cease your weeping!

18 4. RECITATIVO *Alto*

Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluss;
Und wenn der Mund vor seinen Ohren klagt
Und ihm des Kreuzes Schmerz
Im Glauben und Vertrauen sagt,
So bricht in ihm das Herz,
Dass er sich über uns erbarmen muss.
Er hält sein Wort;
Er saget: Klopfet an,
So wird euch aufgetan!
Drum lasst uns alsofort,
Wenn wir in höchsten Nöten schweben,
Das Herz zu Gott allein erheben!

4. RECITATIVE *Alto*

God has a heart that has a surfeit of mercy;
And when someone speaks complainingly so He may hear
And speaks about the pain of the cross
In faith and in confidence,
Then His heart will break,
So that He must have mercy on us.
He keeps His word;
He says: knock on the door
And it will be opened before you!
Therefore let us forthwith
When we are immersed in the utmost suffering,
Raise up our hearts to God alone!

19 5. ARIA *Basso*

Meinen Jesum lass ich nicht,
Bis mich erst sein Angesicht
Wird erhören oder segnen.
Er allein
Soll mein Schutz in allem sein,
Was mir Übels kann begegnen.

5. ARIA *Bass*

I shall not leave my Jesus,
Until His face at last
Will pay heed to me or bless me.
He alone
Shall be my protection in all things,
Whatever misfortune I may encounter.

Gott, man lobet dich in der Stille zu Zion, BWV 120

20 1. [ARIA] *Alto*

Gott, man lobet dich in der Stille zu Zion,
und dir bezahlet man Gelübde.

21 2. CHORUS

Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen,
Steiget bis zum Himmel 'nauf!
Lobet Gott im Heiligtum
Und erhebet seinen Ruhm;
Seine Güte,
Sein erbarmendes Gemüte
Hört zu keinen Zeiten auf.

22 3. RECITATIVO *Basso*

Auf, du geliebte Lindenstadt,
Komm, falle vor dem Höchsten nieder,
Erkenne, wie er dich
In deinem Schmuck und Pracht
So väterlich
Erhält, beschützt, bewacht
Und seine Liebeshand
Noch über dir beständig hat.
Wohlan,
Bezahle die Gelübde, die du dem Höchsten hast getan,
Und singe Dank- und Demutslieder!
Komm, bitte, dass er Stadt und Land
Unendlich wolle mehr erquicken
Und diese werte Obrigkeit,
So heute Sitz und Wahl verneut,
Mit vielem Segen wolle schmücken!

23 4. ARIA *Soprano*

Heil und Segen
Soll und muss zu aller Zeit
Sich auf unsre Obrigkeit
In erwünschter Fülle legen,
Dass sich Recht und Treue müssen
Miteinander freundlich küssen.

1. [ARIA] *Alto*

Praise waiteth for thee, O God, in Sion:
and unto thee shall the vow be performed.

2. CHORUS

Rejoice, ye gladdened voices,
Rise up to Heaven!
Praise God in His holiness
And exalt His glory;
His goodness,
His merciful spirit
Will never cease.

3. RECITATIVE *Bass*

Up, O beloved city of lindens,
Come; prostrate yourself before the Highest,
Acknowledge how
In your flamboyance and splendour,
So paternally,
He keeps you, protects you, watches over you
And still holds His loving hand
Constantly above you.
And so,
Fulfil the vow that you have made to the Highest,
And sing songs of gratitude and humility!
Come; ask that he may forever
Nourish ever more the city and the land
And adorn this esteemed authority,
Today elected anew to power,
With many blessings!

4. ARIA *Soprano*

Good fortune and blessing
Should and must at all times
In the desired plentitude
Rest with our elected members.
So that justice and faith may
Kiss each other amicably.

24 5. RECITATIVO *Tenor*

Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment
mit deinem Segen ein,
Dass alle Bosheit von uns fliehe
Und die Gerechtigkeit in unsern Hütten blühe,
Dass deines Vaters reiner Same
Und dein gebenedeiter Name
Bei uns verherrlicht möge sein!

25 6. CHORAL

Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein,
Die mit dein'm Blut erlöset sein!
Lass uns im Himmel haben teil
Mit den Heilgen im ewgen Heil!
Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
Und segne, was dein Erbteil ist;
Wart und pfleg ihr' zu aller Zeit
Und heb sie hoch in Ewigkeit!

5. RECITATIVE *Tenor*

Now, Lord, yourself consecrate the governance
with your blessing,
So that all iniquity may flee from us
And justice may bloom in our dwellings,
So that the pure seed of your Father
And your blessed name
May among us be glorified!

6. CHORALE

Now help us Lord, your servants,
Who are redeemed by your blood!
Let us possess a part of Heaven,
With the saints, in eternal salvation!
Help your people, Lord Jesus Christ,
And bless that which is your inheritance;
Tend and nurture them at all times,
And raise them up in eternity!

The music on this Hybrid SACD can be played back in stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

www.bach.co.jp/

Recording Data

Recording:	June 2010 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan Tuner: Akimi Hayashi Producer: Thore Brinkmann Sound engineer: Matthias Spitzbarth
Equipment:	Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Elisabeth Kemper Mixing: Thore Brinkmann, Matthias Spitzbarth
Executive producer:	Robert von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Klaus Hofmann 2010, © Masaaki Suzuki 2010
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photograph of Hana Blažíková: © Luděk Sojka
Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman
Photograph of Satoshi Mizukoshi: © Olarenska
Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1881 © & ℗ 2011, BIS Records AB, Åkersberga.